

فصول

مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة

المجلد
الرابع عشر
العدد الثاني

صيف ١٩٩٥



مركز بحوث ودراسات
اللغة والأدب العربي



قراءة الشعر القديم



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

مفهوم «الكتابة»

عند جاك دريدا

الكتابة والتفكير

محمد علي الكردي *

للإرادة طريق الفعل أو الإنجاز المستقيم، أما الإجابة العميقة فهي - ربما لما يحيط بالأعماق من ظلال وعتمة - إجابة القوى الغيبية، إجابة الأسطورة التي يعمى عنها العقل ولا يفتن إلى مغزاها، ربما بسبب هذا الفيض النوراني الزائد عن الحد، الذي يؤدي إلى الانبهار، وربما أيضا بسبب ما يضعه الإنسان من ثقة زائدة عن المطلوب في العقل، وما قد تؤدي إليه هذه الثقة من زهو وغرور وخيلاء تخيل إليه أنه قادر على السيطرة على نفسه وعلى كل ما يحيط به من قوى غامضة؛ كأن ما يشعر به في داخله مواز أو مطابق لما هو قائم في خارجه، أو ليست الحقيقة في التراث الفلسفي هي «المطابقة» بين تصوراتنا والواقع؟^(٢)

لعل هذا اللون من الإجابة العامة هو ما يشكل انتصار الفكر على الرأي، وبرجه خاسر على الرأي الشائع، ولعله يشكل مرحلة انتصار العقل على الأسطورة، ولكنه، من غير شك، انتصار واهم وغير مؤكد^(٣). ولعل زيف هذا الانتصار يقر في طبيعته العامة نفسها، وفي هذه القدرة التي تخيل إلى الإنسان أنه يستطيع بفضلها أن يخلق في آفاق العالمية وأن يتوازن مع ذاته؛ بحيث يصبح معاصرا لها متغلبا معها ومتلا

لعل قضية طرح السؤال، كما يعبر عنها المفكر والأديب اللامع موريس بلانشو في تأملاته الفلسفية^(١)، هي خير مدخل للوصول إلى الدلالة العميقة التي يشكلها مفهوم «الكتابة» عند دريدا، على شريطة أن نفهم أن قضية الكتابة ليست عند رائد التفكيكية محض مفهوم أو تصور، بقدر ما هي عملية إجرائية لا يمكن من غيرها فهم ليس فكر دريدا نفسه ودوره التقويضي للعقلانية الغربية فحسب، وإنما مجمل الفكر الأوروبي الموسوم بالحدثة.

من ثم، إذا كان السؤال هو النقص عنه أو هو الرغبة عينها في الحصول على الرد، فإن الإجابة التي تشكل تحقيق الرغبة والرضا، ومن ثم الملل الذي سرعان ما يعقبهما، يمكن أن تكون على نحوين مختلفين؛ فهي إما إجابة عامة شاملة، وإما إجابة عميقة غائرة في الأعماق. مهما يكن من أمر، فإن الإجابة العامة هي إجابة العقل التي توفرها المعرفة العلمية طالما أنه ليس هناك - كما يذهب أرسطو - إلا علم العام، أو هي، بعبارة أخرى، نتاج الرؤية الواضحة التي تفتح

* قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

فيها بطريقة لا سبيل إلى الفكاهة منها. ألم يستطع «أوديب» ، مثالا على ذلك، أن يكتشف بذكائه اللماح ما عجز معظم الناس عن اكتشافه وفرض سره، ألا وهو أحجية أبى الهول، بينما عجز، في الوقت نفسه، عن فك لغز الحياة وقوانينها الخفية التي أودى به خرقه لها إلى الضلالة والضياع؟

ليس من شك في أن ما أريد أن أخلص إليه هو أن ما يرمى إليه بلانشو عبر مفهومى الإجابة «العامة» والإجابة «العميقة» اللذين سمحا لي بنسج ما نسجت حول تأملاته، يبدو لي قاسما مشتركا لمعظم الفكر الأوروبي الحديث الذي تبلور في إطار البنيوية والمدارس الأدبية والنقدية «الجديدة»، وبوجه خاص لدى كتاب من أمثال رولان بارت و فيليب سوليرز و تودوروف وغيرهم، وهو القاسم المشترك نفسه الذي رأيناه عند ميشيل فوكو في صورة «كينونة» اللغة⁽⁴⁾، والذي تتخلل آثاره معظم المفاهيم التفكيكية التي يقيم عليها دريدا رؤيته في «التأثر» و «الاختلاف»⁽⁵⁾.

نعود فنقول : إن الإجابة العامة هي ما يقدمها لنا العقل الغربي كما تأسس في ظل «اللوجوس» اليوناني وما ارتبط به من نظام عقلائي - أنطولوجي - أخلاقي ، أما الإجابة العميقة ، كما يسميها بلانشو، فهي أقرب إلى ما يمكن تسميته بالمكبوت في طيات الفكر العقلاني ، وهي لذلك ترتبط أكثر بالجانب الأسطوري في الفكر اليوناني والشرقي ، وذلك بقدر ما يشكل الشرق القديم الإطار أو الوعاء الأكبر الذي استمد منه اليونانيون الأوائل كثيرا من تصوراتهم الدينية و «الكوزموجونية» . ولعلنا نعرف جيدا أن انتصار العقل المزعوم لم يقض كلية على دور الأسطورة وعلى وظيفتها الكاشفة لطبيعة النفس البشرية؛ فهي بجانب استخدامها في الإبداعات الأدبية، على مر العصور ، كانت خير معين لفرويد و يوج وغيرهما من رواد التحليل النفسى في دراسة وتحليل الدفعات العمياء التي تصطرع في أغوار اللاوعى الإنسانى.

بل إن الأدهى من ذلك كله، هو أن هذه العقلانية التي سوف تشكل السمة العالمية للحضارة الغربية، لم تقض - ويبدو أنها لن تقضى - على الجوانب اللاعقلية التي شكلتها الأسطورة، والتي بلورتها علوم التحليل النفسى في شكل دفعات عمياء وحتميات تتجاوز قدرة الذات على الرؤية

الواضحة وقدرة الإرادة على الضبط والتماسك والاعتدال . وليس من شك في أن هناك ارتباطات مؤكدة بين هيمنة التيارات العقلانية نارة وانحسارها نارة أخرى من ناحية ، وحركة الطبقات الاجتماعية في صعودها وسقوطها وفقا لجدلية العلاقات الاجتماعية - التاريخية من ناحية أخرى ، ذلك لأن الأفكار لا تنتشر أو تسود ، كما يخيل إلى الكثيرين، في فراغ أو في عالم المطلق والتجريدات، وإنما في إطار الجدلية التاريخية التي تضيف عليها مضمونها الفعلى والحقيقى. من ثم، ليس من الأمور الاعتبائية أن يرتبط صعود التيارات العقلانية إبان القرن الثامن عشر بقيام الدولة الليبرالية أو البورجوازية الحديثة، وليس من الأمور العشوائية أن ترتبط الحركة الرومانسية، في الأغلب ، بهزيمة الثورة الفرنسية وعودة طبقة النبلاء إلى الحكم ، وإن كانت هذه الظاهرة لا تحجب بالطبع دور الفعاليات التاريخية الأخرى؛ مثل سقوط نموذج الثقافة الرسمية أو المهيمنة الذي ارتبطت من خلاله الكلاسيكية بمعيارية الثقافة اليونانية واللاتينية، بوصفها نموذجا للعالمية وتجاوز الزمن، وصعود الثقافة الشعبية من حيث هي سمة من سمات بناء الهوية القومية واستردادها، خاصة في إطار الدور الرائد الذي سوف تلعبه الرومانسية الألمانية.

وأخيرا، ليس من الأمور العارضة أن تزداد هذه الحركة المناهضة للمنظور العقلاني، التي لم تختف قط عبر التاريخ الحديث والمعاصر، قوة وضراوة مع استتباب دعائم المجتمع الصناعى في النصف الثانى من القرن التاسع عشر وانتشار هيمنته على معظم بقاع العالم. ولعلنا نتذكر، على سبيل المثال، ما كان يمثل نمودج رومو الإصلاحى من «غربة» في قلب فلسفة التنوير، والاستخدام «المعكوس» الذي قام به «ساده» للعقل نفسه ولينطق الطبيعة في تبرير الجريمة والشذوذ، وذلك في الوقت نفسه الذي يتحدث فيه رجال القانون عن الحقوق «الطبيعية» للإنسان. كما لا يغيب على أحد الدور «المثالي» الذي لعبته «الرمزية» ذات النزعة الأنطولوجية الواضحة، و«البرناسية» ذات النزعة المتعالية على الواقعية والنفسية. أما في عصر أوج الوضعية والعقلانية البرجماتية اللتين واكبنا انتشار الإمبريالية العالمية واستقرار مبادئ السوق وأخلاقيته، فإننا نرى قوى «اللاعقل» المدمرة

كان الخطاب التفكيكي يعد، في نظرنا، أقل ثورية من أى خطاب سابق عليه، فذلك لأنه يخرج من جهة عن دائرة التاريخ ويقع فى ختام الفلسفات التى طمعت، بشكل أو بآخر، فى إقامة جسر بين الواقع والتظير، أو التى رأت فى الفكر مرادفا للعمل أو وسيلة منهجية للتأثير على مجرى الأحداث وحركة السيرورة التاريخية. إننا مع الفكر التفكيكي، مع فكر نهايات التاريخ ونهايات الفلسفة بمعناها العريق، أى الميتافيزيقا والأنطولوجيا، وكذلك مع هيمنة مفاهيم المكان والسطحية^(٨) والإحساس بالانحدار والشيعة وسيطرة الآلة المعقدة وما يواكبها من استراتيجيات «اللعب» المنظم الذى يحتاج معظم المجالات الثقافية؛ من أدبية وفنية وفلسفة.

حينما يخرج الفكر التفكيكي عن دائرة التاريخ، ويعترف ضمنا بنهاية الفلسفة مع هيجل الذى يصل المطلق على يديه إلى الرعى بذاته من حيث هو وعى متحقق عبر التاريخ، ومن ثم مؤسس للتاريخ^(٩) ومهيمن عليه، فإنه لا يجد أمامه إلا طرق المراوغة والمداورة والالتواء لتفكيك ما أقامه تاريخ الفكر الغربى من قيم وأنساق ومفاهيم منطقية وأخلاقية عدت، إلى وقت قريب، بمشابة جوهر الفكر الإنسانى وحاضره الذى لا يغيب فى انفتاحه الجذرى على الماضى والمستقبل. وليس من شك فى أن المراوغة أو الالتواء (Loxos) فى قلب «اللوجوس»، كما يمارسها فيلسوف على شاكلة دريدا^(١٠)، لا يخرجنا عن إطار اللعب؛ وذلك لما يقترضه هذا اللعب من قيام عالم متخّم ومجتمع يقوم على الفائض الاستهلاكي، وما يقتضيه من اصطناع لغة وظيفية أو «عدمية» - وفقا لتعبيرات بلانشو- تعمل على تحويل الإبداع إلى ضروب من التشكيلات الخيالية التى لا يناط بها إدراك غور نفسى أو وصف حقيقة واقعة، إذ لم يعد هناك من متاح، بعد تفتت أبعاد الشخصية وتقلص الواقع الفعلى أو المرجعى إلى مرتبة أثر من آثار النص^(١١)، إلا هذه اللغة نفسها، هذه اللغة العدمية التى تولد الحقيقة ونقيضها، والتى لا تتأكد إلا كاختلاف جذرى يمكنها، فى الوقت نفسه، من صياغة العالم ونقضه، أو استبداله بقرين زائف (simulacre).

للأعراف والقيم الرجوازية تبتق عبر تجربة لوتريامون الشعرية بالغة العنف، وعبر تجربة رامبو الرائدة فى مجال «كيمياء الكلمة»، وهما التجريبتان اللتان سوف تؤكدهما الحركة «السرالية» فى الثلث الأول من القرن العشرين، بل نراها عبر «الوجودية» نفسها فى ثورتها العارمة على النسق الهيجلى، وما يمثله من قمع للحرية الفردية وكبت لتلقائية الذات فى معيها نحو التحقق المبدع الخلاق عبر الزمان والتاريخ.

ولكن، إذا كانت هذه التيارات المناهضة للعقلانية المثالية وللقيم الأخلاقية التفعية قد تناثرت، كما نرى، عبر التاريخ الغربى الحديث والمعاصر، مع بعض الاختلافات فى الرؤى والخلفيات الإيديولوجية - من غير شك - هنا وهناك، كما نرى ذلك واضحا بين النيتشوية والفرويدية والماركسية التى تشترك جميعا فى رفضها التراث الغربى الكلاسى، إلا أنها لا تبلغ بحال من الأحوال فى ثورتها «الإبستمولوجية» الحد الذى وصلت إليه «التفكيكية»؛ ليس فحسب فى نقد القوالب المنطقية الظاهرة للفكر الغربى الموروث، وإنما فى تقويض تجربة «اللوجوس» أو العقل الغربى نفسه فى آلياته الأساسية.

غير أننا نعود فنقول، على طريقة دريدا نفسه الذى يقدم المفهوم ثم يتجاوزُه عن طريق «الإمحاء» الإيجابى - إن صح هذا التعبير^(١٢) - إن هذه الثورة أقرب إلى الثورة الكلامية منها إلى دعوة جادة إلى تغيير الواقع أو حتى إلى إيجاد لون جديد من الخطاب المؤثر أو الفعال. بعبارة أخرى، إن ثورية الخطاب التفكيكي ليست أكثر حدة أو قوة من ثورية الخطاب النيتشوى أو الماركسى، وهى إن كانت تعطى خطاب التفكيك قدرة لانهاية على كشف أوهام العلمية والموضوعية الصارمة التى قام عليها الخطاب الفلسفى الغربى المتوارث، فذلك بقدر ما يكشف لنا أى خطاب نقدى، وهذه حقيقة يجب التسليم بها، أن كل ما يبدعه الإنسان، غريباً كان أم شرقياً، من تناسج أدبى أو فكرى، لا يمكنه أن يفلت من حبال الإيديولوجيا. وذلك بقدر ما تمثل الإيديولوجيا صفة ملازمة لكل خطاب إنسانى، وبقدر ما يشكل هذا الخطاب محاولة يائسة لتجاوز الصدع الجذرى الذى يقع فى قلب المسافة بين الوجود والتصور وبين الشعور واللاشعور^(١٣). وإذا

أى بين «الصورة الصوتية» - وفقا لتعبير سوسير - ومفهوم الشئ أو تصوره، وهى العلاقة التى يحاول دريدا زعزعتها بردها إلى فضاء الاختلاف وسلبية الجذرية، وذلك بقدر ما يشكل مفهوم النفى لديه نوعا من المغايرة التامة التى لا علاقة لها البتة بالمرحلة السلبية للمفهوم فى صعوده نحو «التركيب» - كما هو الحال عند هيجل - التى لاتقع، كما يقول دريدا، على مستوى المدلولات نفسها وإنما على مستوى بناء الصيغ والتراكيب اللغوية - الفكرية أو التصورية^(١٢). وليس من شك فى أننا هنا أمام محاولة تقوم على النفاذ من فجوات النص ومحاور تمفصله وتقاطعاته، وذلك بعد كشف علاقات القوى التاريخية التى تضى على تماسكه الدلالى الظاهر، وتحدد له ضروب التفسيرات الممكنة وغير الممكنة.

إن ما يرمى إليه فيلسوف التفكيك بهذا الصدد هو نوع - لو استخدمنا مفهوما خاصا بمدرسة ألتوسير - من اكتشاف «قواعد إنتاج النص» التى تضع أيدنا على الآليات التى تنتج موضوعاته ومفاهيمه وترسم له حدوده الدالية، والتى نقودنا معرفتها إلى إعادة توزيع مفرداته وعناصره واستغلال فراغاته أو استثمارها، لا على شكل ارتدادات إلى قصديات مصدرية تفترض تنظيما شعوريا سابقا على النص، ولا على شكل غايات محكمات يؤدى إليها النص بطريقة حتمية كما تنتج العلة معلولاتها، وإنما فى صورة إعادة كتابة أو استنساخ، تفسح المجال لبروز الشغرات والتناقضات والتساؤلات، وتعمل جاهدة على فتح النص والإبقاء على انفراجه بشكل دائم ومستمر. وليس من شك فى أن هذا الفتق الذى يمارسه فيلسوف التفكيك فى نسيج النص المقروء، هو الذى يتيح له ليس فحسب الوقوف على تناقضاته وإنما كذلك استخدامهما وتوظيفهما فى إجراء العديد من «القراءات المزدوجة»؛ بحيث لا تتمكن قط من اللجوء، تحت وقع ميولنا ونزعائنا اللاشعورية أو تصوراتنا وأحكامنا الإيديولوجية المسبقة، إلى إغلاقه أو حبه فى صورة دائرة يقع فى قلبها شعور المفسر أو المحلل على شاكلة ما يسميه أصحاب التأويل بالدائرة «الهرميوطيقية»^(١٣).

وإذا كان التفكيك سلبا خالصا ونفيا محضاً، فهو لا يتحقق، مع ذلك، إلا بتوافر مجموعة من الشروط. ولعل على رأس هذه الشروط التكرار للاسم والتسمية، وذلك بقدر ما يردنا الاسم الذى يعصدر الجملة ويحكم حركتها ويحدد قصديتها إلى فضاء دلالى متجانس وإلى وحدة أولية سابقة على الفكر؛ فالاسم تحديد وإحاطة^(١٤) وإبراز لدعائم عالم يقوم على الثبات والسكون ولمرتكزات نظام يحكمه التراتب والتدرج. ومن ثم، كان على فعل التفكيك، بواسطة إجراءات الكتابة لما تنسم به من عتمة أو كثافة تكاد تكون ملازمة لماهيتها «التحيرية»، بث البلبلة والفوضى فى قلب الخطاب المستتب أو سابق التنظيم. كذلك يقع على عاتق عملية التفكيك إحداث فرجة فى نسيج النص؛ بحيث تزود عملية القراءة، وبحيث تسمح هذه «القراءة المزدوجة» المنبثقة عن هذه الفرجة بخلخلة النص وكشف الجذور التى يسميها دريدا «المركزية الصوتية والتصورية»، والتى تشكل العامل الميتافيزيقى أو الإيديولوجى الكامن لمجمل الخطاب الفلسفى الغربى؛ منذ تأسيسه على يدى أفلاطون وحتى بلوغه أوجه عند هيجل.

إن التفكيك من حيث هو عملية تفتيتية لكل خطاب جاهز، أى لكل خطاب قد تشكل وفقا لآليات وطقوس دلالية، وبصيغ قراءة مترسبة عبر التاريخ فى صورة قواعد وأصول ونظم مقننة أو مودعة فيما يشبه المراسيم المتوارثة التى لايجوز خرقها أو الخروج عليها، هو ضرب من الممارسة الظاهرية التى تنصب عملياتها على «السطح» الخارجى لعلامات الخطاب، وذلك بالقدر الذى تحول فيه هذه الظاهرية دون الارتداد إلى أية احتمالية مضمرة أو كامنة فى قلب الشعور أو اللاشعور، وبحيث تعمق ربط علامات الخطاب بأية عمليات تصورية أو تفسيرية ترتكز على معايير خارجية ومرجعية على شاكلة المؤثرات الاجتماعية أو النفسية أو كل ضروب التنظيرات التى تجعل من الخطاب محاكاة أو تعبيرا أو تحقيقا لمدلولات وغايات حسية أو حدسية أو عقلية سابقة عليه أو موجهة له.

ولعل أهم ما يميز هذه الممارسة النظرية هو تشكيكها فى العلاقة الثابتة أو المستقرة التى تقوم بين الدال والمدلول؛

ومن المساحات «البيضاء» التي تولدها هذه الفراغات، والتي تشكل - ابتداء من الشاعر ملارميه - قضية الأدب الرئيسية؛ ألا وهي أن موضوع الأدب هو الأدب نفسه؛ أى الإبداع اللغوى فى المقام الأول.

ويذهب دريدا إلى أن هذه المساحات البيضاء، التي علينا أن نتلمسها بين ثنايا السطور هي نوع من قراءة الغائب - الظاهر أو «الخفى» - المقروء، كما يقول، وهي قراءة غير متاحة إلا بواسطة ازدواج الرؤية؛ أى ما يسميه الكاتب تارة «الجلسة المزدوجة» (double seance) وتارة أخرى ظاهرة تعليق النص (suspens). ويتضح لنا مفهوم «التعليق» هذا بتأمل وظيفة «العنوان» فى شعر ملارميه، وذلك بقدر ما لا يأخذ منه هذا الشاعر إلا الصورة العلو والهيمنة على فضاء القصيدة وكأنه أشبه بـ «الثريا» المعلقة فى سماء الغرفة، ولكنها لا تحدد، بأى شكل من الأشكال، محتوياتها أو ترتبط بها ارتباطاً منطقياً أو موضوعياً. من ثم، فالعنوان عند ملارميه ليس إلا محض ضوء يسقط بياضه على سطح الكلمات لينير «تخرجاتها»، ومحض هالة ضبابية تفتح لخيال الشاعر ولخيال القارئ معا مجالات متعددة لتوليد الصور والاستعارات والكنائيات. بعبارة أخرى، ليس على «العنوان» أن يحكم معانى القصيدة، إن كانت هناك معان يعتد بها، وليس عليه أن يحددها بطريقة مسبقة؛ فهو، وإن كان يحتل الصدارة مثل مقدمة الكتاب، ليس وسيلة إلى تلخيص أو تقديم موضوع من الموضوعات أو ذريعة لإبراز نقاط ترتكز عليها فى فهم وإدراك أغراض أو أهداف كاتب من الكتاب، وذلك بالقدر الذى أوضحنا فيه أن عملية الكتابة لا يناط بها، فى فكر الحدادنة، ردنا إلى نفسية الشاعر أو الأدب والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه بنوع من الانعكاس لها، أو ردنا إلى العالم الخارجى مجرد وصف معالمة أو الإشارة إلى أحداثه وخطوبه (١٧).

إن مفهوم الكتابة عند ملارميه يضع، كما نرى، حدا لضرب عريق وراسخ من تاريخ الأدب، كما يذهب دريدا، لتاريخ يهيمن عليه عرض الأفكار والعواطف والبحث عن الحقائق، وفقاً لمبدأ المحاكاة الأرسطى الذى يجعل من الفن صورة معبرة ومؤثرة للحياة، وذلك حتى يؤسس فناً جديداً

لا جرم، من ثم، أن يلجأ دريدا فى معالجته النصوص التي يخضعها للتحليل والتفكيك، إلى نوع من المصطلحات يقوم - فى معظمه - على توظيف مجموعة من الصور والاستعارات والتشبيهات التي تتراوح بين القطع والحز والوسم والحد والحفر وبين عمليات من التناقض والتعارض والإبدال وازدواجية الدلالة، وذلك حتى يظل الذهن بمنأى عن كل مؤثرات الحقل الدلالي والرمزى المتوارث فى الفكر الغربى، ويبعدها عن إجراءات المفاهيمية المألوفة على شاكلة مفاهيم القبلية (a priori) أو الإمبريقية التي ترد جميعاً إلى أس «اللوجوس» الغربى، وإلى ما يقيمه من فصل وهمى أو متفق عليه ضمناً بين الفكر والواقع (١٥). ولعل ضرورة استبعاد هذه المفاهيم، بالنسبة إلى فكر التفكيك، تتضح لنا أكثر حينما نفهم أنها جميعاً ترد إلى ضرب من الظاهرية الموجهة أو «المضبوطة» فى قلب الخطاب الميتافيزيقى التقليدى، بينما يسعى دريدا إلى تأسيس ظاهرية جديدة تقوم على المغايرة التامة، أو على نوع من «الفقرة» خارج حدود «الريطوريكا» التقليدية التي ترد النص، كما ألفنا ذلك طويلاً، إلى «جوانية» مبدعه من جهة، وإلى «خارجية» مرجعه من جهة أخرى (١٦).

إن هذه الظاهرية لا تردنا، كما هو واضح، إلى واقع خارج النص، وإنما هي تعمل على تحويل الواقع الذى لا يستطيع أن يفلت من شباك التخييل، إلى أثر من آثار النص، وذلك بقدر ما يشكل أى إبداع فكرى أو فنى صياغة جديدة للواقع وإعادة تركيب عناصره وتوزيعها من خلال الرموز أو المواد التعبيرية التي يستخدمها المبدع. ومن ثم، فإن هذه الظاهرية التي تتجدد فى إطار هذا المعنى، سوف تتضمن بالضرورة إلغاء أى بعد داخلى أو ما قد ننصوه مضموناً يشير إلى هوية ثابتة أو ذاتية متجانسة قابعة فى قلب النص. وليس من شك فى أن تحرير النص من هذه المرجعيات الخارجية والداخلية ما هو إلا إجراء يقصد به تحويل النص من وظيفته التقليدية - من حيث كونه وليقة - إلى جماع من الممارسات الإنتاجية للدلالات تتولد عنه، أو بعبارة أخرى لدلالات لا تتطابق بأية حال ومعطياته المباشرة، أو ترد إلى معان كامنة أو غائمة متضمنة فيه بالقوة، وإنما لدلالات مرجأة؛ أى قابلة دوماً للإنتاج انطلاقاً من فراغات الكتابة

ورؤيته ، وذلك بما يتوافر له من فرص لتقطيع إنتاج الكاتب وإعادة توزيع عناصره، وبما يتاح له من إمكانيات فصح عرى هذا المثل أو الحضور الخادع الذى يبدو كأن المبدع يحاول ممارسته من خلال عمله.

لاجرم، من ثم، أن يستبعد من هذه الرؤية الجديدة للنص كل بعد نفسى للشخصية وكل رؤية شمولية للأحداث وكل تسلسل منطقي لها، وأن تستبدل بالأساليب التقليدية التى تقوم على التصوير والتعبير رؤية مغايرة تقوم على التفكيك وعلى بث بذور التناقض والاختلاف داخل النص، بغرض تكاثره وتفرغه وتفتيته إلى ما لا نهاية عن طريق التحويل والإبدال. ولا جرم أن تذوب فى هذه الرؤية الجديدة صورة المؤلف المبدع والملمم من قبل القوى الغيبية لتحل محله محض «ذات وظيفية»، لا كيان لها ولا وجود خارج النص وما يفرضه عليها من آليات تسجيلية. ومن ثم تذوى، مع الكتابة الجديدة، أسطورة الكلمة الحية، وتنحسر كل التصورات المتمركزة حول أولوية الصوت وقدرته اللامتناهية على تمثيل الحقائق المجردة التى تعيش فى كنفها الميتافيزيقا الغريبة منذ تأسيسها مع أفلاطون وحتى أفولها مع هيدجر. وعلى هذا النحو، تنبثق فكرة موت المؤلف، وتغيب صورته الحية لتصبح محض بؤرة فى شبكة النص أو محض هوية نحوية تسمح بتقطيع جملة وإعادة توزيعها أو إبدال عناصرها، لا من منطلق توليد المعانى وتحقيق رغبة التماثل بإحلاله فى الآخر ونفيه له، وإنما على مستوى البناء والتركيب وإعادة تفكيك البناء والتركيب، على شاكلة تكاثر الأبناء من خلال موت الأب^(١٩).

علامات تاريخية

لا شئ يحتم علينا أن نعتقد أن مفهوم الكتابة، كما يبرز عبر كتابات ملارمييه وسولرز، يتطابق تماما و المتصور التفكيكى الذى يدعو إليه دريدا نفسه كما لا يجب أن تغرر بنا هذه الانزلاقات المستمرة التى تتم بين بعض نصوصه ونصوص غيره من كتاب الحديثة وما بعد الحديثة. ذلك لأن مظاهر التشابه والتقارب لا يجب أن تعمينا عن الفوارق والاختلافات، خاصة فى مجال دراسات تقوم أساسا على مبدأ

يقوم على استغلال حركة رموز الكتابة فى توليد نوع من الحقيقة «البیضاء» التى لا تكفل بأن تنقل إلينا صورا من الحياة أو صوت الضمير وخلجات الوجدان، بقدر ما تتجشم إبداع عالم غيالى يصعب فيه «الحسم» بين الحقيقة والكذب، أو بين درجات الصدق والزيف. ومن ثم، تتحدد وظيفة الكتابة الجديدة فى أنها ليست محاكاة تقريرية لمبادئ مثالية، ولا تقليدا لمثل وقيم تقيمها علاقات القوى السائدة، وإنما نوع من مغامرة الحرف ومن استنبات الورقة البيضاء وإحصاب النص حتى ينمو ويتفرع فى كل اتجاه، بعيدا عن كل وحدة موضوعية أو ذاتية مفروضة عليه، وفى حرية تكاد تكفل كل ضروب التناقض والاختلاف، وتكاد تفلت من كل صنوف القواعد والالتزامات، فنية كانت أو فكرية أو معيارية، اللهم إلا من ضرورات الكتابة التى تخطأ لنفسها على طريق التجديد، أى «القطع»، كنوع من اللعب المنظم.

إن هذه اللعبة المنظمة، التى يقوم فيها «القلم» بدور البطل الاستراتيجى، تتحقق بصورة مثلى فى رواية (أعداد Nombres) لفيليب سولرز^(١٨)، الذى يصل بفن الكتابة إلى غايته القصوى، وهى غاية لا تتجاوز الوهم والخيال، ولا تخرج عن حيز الورقة المكتوبة التى نردنا سطورها وما ترسمه من أشكال وظلال إلى عالم من المسرحة الأدبية والتمثيل (اللعب) الخطائى الصرف؛ أى إلى عالم لا يتجاوز ممثلوه، فى نهاية المطاف، دور الكاتب - المخرج ودور القارئ - المشاهد. ولعل هذه التمثيلية الأدبية التى يتيحها فن الكتابة الجديدة، تبلغ غايتها حينما يخیل إلى القارئ - طالما نحن لم نخرج من عالم التمثيل الذاتى (auto-représentation) للأدب الذى تمارسه مدرسة «Tel Quel» - أنه قد تحرر من علاقة التبعية التى كانت تفرضها عليه الوظيفة التقليدية للأدب، حيث يلعب المؤلف دور مؤسس المعنى ومبلغ الرسالة والمربى والواعظ والأب المهيمن، بينما يكتفى القارئ بدور المتلقى أو المستهلك السلبي الذى يكتفى باجترار متعته؛ سواء بالاتحاد مع «الأبطال» أو الاغتراب فى الأحكام والتصورات المثوية التى تفرض عليه. إن هذه التمثيلية تتيح للقارئ المشاركة الفعالة فى صياغة هذه الممارسة الروائية المفتوحة، وفى الإحلال محل المؤلف العليم بكل شئ والمستبد برأيه

الذى يتطور من خلاله المنظور الإيديولوجي للشفاهية فى قلب الفكر الغربى الموروث.

إن الخلطة، التى يحاول دريدا بشها فى قلب الخطاب الفلسفى الغربى التقليدى ، تمس قواعده الأساسية وآلياته المحورية التى يقوم عليها، وذلك بقدر ما يقوم أى خطاب عقلانى - مثالى (وحتى مادى عن طريق القلب) على نوع من المركزية الصوتية (Phonocentrisme) ، من جهة ، وعلى نموذج عقلى - لغوى (Logos) ضمنى أو قلبى يوجهه ويحسم له أطره وحدوده التى لا يستطيع تجاوزها ، من جهة أخرى . ولاشك أنه إذا كان دريدا يربط بين المركزية الصوتية ومركزية «اللوجوس» فى الفكر الغربى ، فذلك لأن الخطاب الفلسفى لم ينشأ ولم يتطور عند اليونانيين القدماء إلا بقيام اللغة الصوتية التى تعتمد على النظام الأبجدى فى الكتابة ، ولأن الفكر الميتافيزيقى المجرى لم يستطع أن يتصوّر ويتأقّل إلا بالقدر الذى أتاحت له اللغة الصوتية من تخليق وتجاوز للصور المادية المباشرة التى كانت تتم بواسطتها أنماط الكتابات السابقة على النظام الأبجدى ، سواء فى صورة Picto-grammes أو فى صورة idéogrammes . وليس من شك فى أن نقد الأسس الصوتية للخطاب الفلسفى الغربى ، وإبراز وظائفه الإيديولوجية الكامنة ، عملية لا تتم عند دريدا من غير تضخيم واع ، بل استفزازى ، للمكونات الكتابية للفكر ، وهو الأمر الذى يدفعه إلى محاولة تأسيس نوع من الكتابية أو «الجراماتولوجيا» الجذرية . ومع ذلك ، فهذه النزعة المتطرفة ، التى يتسم بها مدخل دريدا إلى الفلسفة ، لا تخلو هى نفسها من رؤية نقدية وإدراك عميق للطرق المسدودة التى تؤدى إليها . ولعل ذلك يفسر لنا غياب أية نظرية «وضعية» للكتابة عند دريدا ، وعجز الفكر التفكيكى بعمامة عن تجاوز المرحلة النقدية إلى مرحلة تأسيسية أو بناءة .

يبد أن استبقاء الفكر التفكيكى فى حيز النقد أمر لا يخلو فى حد ذاته من جوانب بناءة ، وذلك بقدر ما يعمل هذا الفكر ، بجانب معارضته لكل فكر دوجماطيقى وراكد ، على تشوير الفكر البشرى وتخويره من ربة الثقايد العتيقة والأنماط التصورية البالية . ولعل تضخيم دور الكتابة ، على حساب الصوت أو الكلمة الحية ، من الأمور التى تثير من المشاكل أكثر مما تحل ، إلا أنه اختيار يشكل - فى حد ذاته - أحد الإمكانيات بالغة الأهمية التى استطاعت التفكيكية

الاختلاف . من ثم ، فالرؤية المادية البحت للكتابة التى ينادى بها سولرز^(٢٠) واستقلالية الكتابة الشعرية التى أسسها ملارنيه^(٢١) ، والتى لا تخلو ماديتها الرمزية من نزعات مثالية أو قل «ماورائية» لاستهلاكها تماما - إن صح هذا التعبير - كل الإمكانيات والاحتمالات التى يطرحها إشكال الكتابة عند دريدا ، من حيث هو إشكال يقوم على الاختلاف الجذرى وعلى ثنائية أساسية لا هسى بالمادية ولا هى بالمشالية^(٢٢) . ومن ثم علينا ، نتيجة لذلك ، أن نقترّب تدريجيا من هذا الفكر بطريقة تمكّنا من تجميع شتاته ، وكذلك من غير أن نحاول طمس هذا الشتات وتجاوز خصوصيته من حيث هو فكر للتأثير المنهجى ، وللاتفلات الدائب من المركز^(٢٣) الذى لا مكان له فى إطار النظريات التى تحاول الإفلات من نسقية البنيوية ودائرتها المغلقة .

ولعل أول ما يجب أن نعى به من جوانب هذا الإشكال الذى يثيره الكاتب بصدد الكتابة؛ هو أولا علاقته بالصوت ، وثانيا مدى مشروعية ثانويته المفترضة فى قلب الفكر الميتافيزيقى الغربى بالنسبة إلى أسبقية الصوت أو الشفاهية بوجه عام . وليس من شك فى أن ما يطرحه دريدا على بساط البحث ، من خلال هذه النقطة ، هو التشكيك فى إحدى مسلمات الفكر الدوجماطيقى بعمامة ، وذلك بقدر ما يقوم هذا الفكر على مطابقة اليقين أو الشعور لواقع عملية التصوّر ، ويقدر ما تشكل هذه المطابقة استفراقا تاما للشعور أو حضورا كاملا للحقيقة فيه ، إلى درجة تمحى فيها كل مسافة بينه وبين العالم ، ويتقلص فيها كل إمكان للشك أو التساؤل المنهجى الذى يحجر الفكر ويطلق إسهاره من قيد الوجود . ولربما يجدر بنا ، هنا ، أن ننوه بأن هذا الإشكال لم يطرح دائما من خلال هذا المنظور التفكيكى ، خاصة أن محط الاهتمام فى كثير من الدراسات^(٢٤) يدور حول التمييز بين مقومات الثقافة الشفاهية من حيث ارتباطها بنمط تاريخى يتمتع بطقوسه ومراسيمه ، بل بفلسفته الملازمة له ، وبين مقومات الثقافة المكتوبة التى لم تتبلور ، على الأقل فى صورة إشكال خاص بالكتابة ، إلا فى ظل الحداداة والإيديولوجيات الناجمة عنها^(٢٥) . ومن ثم ، يبقى لفكر التفكيك هذا التفرد ، وهو أنه لا يهدف إلى تحديد الأشكال الكتابية بقدر ما يهدف إلى طرح إشكال «الفضاء» النقدى

بواسطتها تقويض دعائم المركزية الفكرية للخطاب الفلسفي الغربي، كما استطاعت أن تولد عن طريق الكتابة صورة مستقبلية ومتحركة للفكر البشري، وذلك بقدر ما تشكل ظاهرة الكتابة الفكر في مآله، بوصفه ممارسة إبداعية، وليس في ماضيه أو في تطابقه مع الخطاب السائد.

أفلاطون ومبدأ العقار

بالرغم من أن عالما مثل والتر أوج^(٢٦) يحاول أن يقدم لنا أفلاطون في صورة معادية تماما للشعر وللحكمة الشفاهي، فإن دريدا يعمل على تقديمه في صورة مغايرة تماما؛ إذ إنه يعده المؤسس الأول لأحكام القيمة التي أضيفت إلى ما يسمى بالكلمة الحية، والتي أدت إلى تضال وظيفية الكتابة وتدنيها إلى مرتبة التابع أو الصورة الباهتة للصوت^(٢٧).

وليس من شك في أن موقف دريدا من أفلاطون يقوم على الالتباس والمراوغة؛ إذ إنه لا يعالج حواراته أو نصوصه وفقا لمصطلحاتها الظاهرة أو باعتبارها تقدم لنا مجموعة من المبادئ التي يجدر بنا تمثيلها وتفهمها بطريقة مسلم بها. على نقبض ذلك، إنه يستغل صورة الجذر اللغوي الذي يرد لفظة النص إلى معنى «النسيج» ليحاول فك نص «فيدروس» بوجه خاص، وليحاول أن يقتنع بأن ما توصل إلى كشفه قد استمر قرونا عدة مطوبا أو خبيثا في طبيعته وثناياه. ويدو أن دريدا قد وجد ضالته في مفهوم «العقار» (pharmakon) الذي يلعب في النص الأفلاطوني دورا محوريا ولكنه بالغ التناقض والالتباس، ولعله أشبه بدور العنوان المضلل الذي رأيته يعمل كنوع من «البياض» المولد للمعاني والدلالات عند الشاعر ملارميه.

ولكن ما العلاقة التي تربط بين العقار أو «الفارماكون» و حوار «فيدروس»؟ في الواقع، إن ذكر العقار، بالرغم من أهميته المركزية في نسيج الفكر الأفلاطوني، سوف يأتي بطريقة عارضة من خلال الانزلاقات الكلامية التي تضي نوعا من الجدلية الحيوية على الحوار. ذلك أن «فيدروس» يبدأ قائلا إن الأحرار من الرجال يأبون أن يخلقوا وراءهم كتابات مدونة على شاكلة ما يفعله الكتبة والسفسطائيون الذين لا يعبرون عن أفكارهم بقدر ما ينقلون أفكار الآخرين،

وهو ما يدفع سقراط إلى الرد بأن الذي يهم ليس هم الأشخاص وإنما الظروف التي تدور فيها الحقيقة والموضوعات التي تتصل بها؛ إذ إن مفهوم «الموضوع» الذي يشير في اليونانية، كما في العربية، إلى الموضوع والموضوع (Topos) سرعان ما يدفع «فيدروس» إلى ذكر أسطورة أورثيا (Orithye) التي تدفعها ريح الشمال «بوريه» (Bo-rée) إلى السقوط من فوق الربوة، وذلك في اللحظة عينها التي بدأت تفتن بجمال الموقع، وهو ما بحث سقراط على قوله العايب بأن سقوط هذه العذراء قد تم في اللحظة التي كانت تعبت فيها مع الصيدلاني (Pharmacée)، مشيرا بذلك إلى وجود عين ماء للاستشفاء بهذا الموضوع^(٢٨).

مهما يكن - إذن - من أمر هذه الإشارة الأخيرة إلى عالم الاستشفاء، التي أوضحها أحد كبار دارسي الأفلاطونية^(٢٩)، فإن ما يلتقطه دريدا هو الدور الهامشي والمركزي، في الوقت نفسه، لهذا الوجود المتبسط للفظ «الصيدلة» أو العقار، نظرا لما قد يتوافق في هذا الأخير من معنى «المسم» مع حادثة سقوط العذراء، ولما سوف تدرج عليه اللغة بعد ذلك من استخدامه بمعنى الدواء والعلاج. إن هذا اللبس عينه هو ما يقود دريدا إلى اتخاذ مفهوم العقار أنموذجا للكتابة، وذلك بقدر ما تشكل هذه بدورها نوعا من الازدواجية المحيرة في قلب المحاجة الأفلاطونية، وبقدر ما تسمح بفتح الثغرات وكشف المساحات البيضاء والغائبة في حواراته؛ وهو الأمر الذي يؤدي إلى تجاوز النص الأفلاطوني وإلى ضرب من المشاكلات بين العقار والكتابة، وإلى الجمع بين هذين والعلم والسحر، وذلك بقدر ما تبعد الشقة أحيانا بين العقار وعلم الطب، وبقدر ما تتعارض أحيانا أيضا كتب الوصفات (biblia) مع الجدل والعلم الحي والمعرفة الحقيقية.

على هذا النحو، يقودنا العقار إلى الأسطورة في تعارضها مع المعرفة النظرية؛ أي إلى المعرفة القديمة التي تقودنا بدورها، عبر أسطورة «نخوت» المصرية، إلى علامات الكتابة؛ وهو الأمر الذي قد يجعل من هذه العلامات «فضلة» ملحقه بخطاب الحق والفضيلة، وقد يطرح قضية التناسب بين دور السفسطائيين المضلل في قلب المدينة وبين صرامة

المصرية - ليس فحسب إليها للمقادير والموازن والحساب، وإنما أيضا رئيسا لمراسيم الوفاة والبدل القمري للإله الحى «رع». ومن ثم، نفهم أن هذا الإله المزدوج الشخصية يمثل، بالنسبة إلى دريدا، مبدأ فقدان الهوية، تماما كما يقوم بوظيفة العلامة اللغوية التى تومى - بحكم طبيعتها الإشارية - إلى المعنى ونقيضه، وذلك من غير أن يمس ذلك ماهيتها أو جوهرها (٣٣).

ومهما يكن من كياسة وجهة نظر دريدا بصدد الكتابة ودورها الإشكالى فى الفكر الأفلاطونى (٣٤)، يبدو لنا أن فيلسوف التفكيك يسلخ بشكل قاطع موضوع الكتابة عن وظيفة اللغة، وما قد تتعرض له هذه الوظيفة - التى تقوم على الاتصال فى المقام الأول - من انحراف يجرها إلى بعض المثالب التى شجبها؛ ليس فحسب الفكر الغربى وإنما أيضا الفكر العربى مثل التشاؤم والتفسيق (٣٥). ومن ثم، فإن الحذر الأفلاطونى من زيف الكتابة ودورها فى التضليل لا ينصب فقط على البقايا الفاسدة من التصورات الميثولوجية، وإنما أيضا - وفى الأغلب - على محاربة ألعايب السفسطائيين وأحابيلهم التى كرس سقراط حياته لدحضها وتبديد آثارها السيئة وعواقبها الوخيمة على عقول الشباب ونظم المدينة وقوانينها. بل إننا نكاد نقع هنا على نوع من الخفاقة المتأصلة ضد اللغة نفسها، وما قد تؤدى إليه من مزالتى وشطحات. ومن ثم، يصبح الكلام الحق ليس فقط حديثنا إلى الآخرين ومحاورتنا إياهم، وإنما حديثنا إلى أنفسنا. وهذا هو نفسه ما نقرأه فى محاوره «فيدروس»:

«إن الفكر خطاب توجهه النفس إلى ذاتها. فالنفس حينما تفكر لا تفعل شيئا سوى محادثة نفسها، سائلة ومجيبة، مؤكدة ونافية. إن الحكم يتم حينما تنطق به بصدد موضوع. الحكم إذن هو النطق والرأى والخطاب الملفوظ لاصوب الآخر وبصوت جلى، ولكن فى دخيلة أنفسنا. وفى صمت» (٣٦).

بعبارة أخرى، إن المطلب الأساسى للفكر اليونانى هو البحث عن هذه «الجوانبة» التى أسسها سقراط، والتى تشكل عمق الفكر الغربى منذ قيام الميثافيزيقا اليونانية وحتى هوسرل

قوانينها وأحكامها، بل - عن طريق الإضافة - بين الطبيعة الخالصة - كما يتصورها روسو - وبهرج الكتابة (٣٧). ولا يكتفى دريدا بهذا الحد من استدرار النص واستنطاق مكان من صمته؛ إذ إنه يفتن إلى ما تمثله الكتابة فيه كذلك من حقيقة مضادة للحقيقة السقراطية، وذلك بقدر ما تتجاوز الكتابة وظيفتها من حيث هى تابع وإضافة، ولاحق، لتصبح الظاهر فى مقابل الباطن، وبقدر ما تلتصق حقيقتها الملتغزة بماهية الأسطورة وما تشتمل عليه هذه من أفتنة مخاتلة تخجب مصادر الحقيقة ومنابعها البعيدة، كأنها الظل الذى يغشى على نور «اللوجوس»، ويطمس جدليته الحية.

إن هدية الكتابة، التى يقدمها «نخوت» فى الأسطورة المصرية إلى سيده ورهب «آمون»، هدية ملتبسة وعطاء لا يخلو من شبهة والتباس، خاصة أن هذا الاختراع قد يعمو الكلمة الخالقة، وقد يستبدلها عن طريق الخلافة والخداع بتفسيرات مضللة تذهب ببهاء الأب وتسلل الحجب على حضوره الأبدى (٣٨). إن الكتابة، حينما تستحل لنفسها مكانة الكلمة الحية، تنذر بموت الأب وتمثل عصيانا لنواحيه ومثالى الخير الذى استنته. ولكن لنعلم، على الدوام، أن اغتيال الأب الذى تمثله الكتابة ليس إلا ضربا من الاغتيال المؤجل؛ إذ إن كل تفسير أو تأويل غير مطابق لظاهر النص هو مشروع متجدد أبدا فى قتله تماما، كمشروع دريدا فى وأد أسس «اللوجوس» الغربى ووضع حد لسطوة آباءه المؤسسين.

ولعل العلة الخفية التى تدفع الفكر اليونانى، كما يبرز لدى مؤسس الميثافيزيقا الغربية، إلى استخدام أسطورة «نخوت» المصرية، تفر فى خارجيتها نفسها، أى فى كونها عنصرا مستجلبا وبذرة مقوضة لمبدأ أولوية الإلهام الروحى و«ثبات الهوية»، وهى الوظيفة عينها التى ستؤديها شخصية «هرمس» (٣٩) من حيث ارتباطها بالسحر والعلم، ومزج الوهم بالواقع والزيف بالصدق والبهرج بالأصالة، فى أن ولاشك أن هذا الالتباس نفسه هو الذى يميز، كما فطن دريدا إلى ذلك، وظيفة العقار أو «الفارماكون» فى حوار «فيدروس»، من حيث ارتباطه باختراع فن الكتابة. ذلك أن هذه يمكنها أن تشكل علاجا ناجعا لدعم الذاكرة وتدوين المعرفة، ولكنها - فى الوقت نفسه - خطر يتهددها بالموت والتجمد، وذلك بقدر ما يشكل «نخوت» - فى الأسطورة

الوثيق الذي تقبمه مع هذا «الحضور» الساطع للواقع والأشياء. ولكن أنى لها أن تصدق تماماً في ذلك! فهي، بحكم طبيعتها، قوة خارجية لا تستطيع أن تثبت الحقائق إلا من العلامات والأشكال والحروف. إنها، من غير شك، تحمل بين طياتها خطراً جسيماً، ألا وهو دفع الذاكرة إلى الاسترخاء والنسيان. ولعلنا نتذكر جميعاً أن مشكلة الإنسان الكبرى هي أنه ينسى وينسى، كما يذهب هيدجر. إنه ينسى؛ فالنسيان هو مشكلة الوجود من حيث هو وجود^(٢٩). والحقيقة أو الوجود الحق، كما تطرحها الميتافيزيقا اليونانية، هي الخروج من النسيان.

ولعل أهم ما يبرز عبر هذه الثنائيات التي يبرع دريدا في كشفها، هو إمكان تصنيفها تحت المسميات التقليدية التي ألفناها؛ مثل التراوح بين الإفراط والتفريط، أو بين الاعتدال وتجاوز الحد. ولكن دريدا يضرب بذلك كله عرض الحائط، ولا يعنى إلا بإبراز ما تقوم عليه مثل هذه الثنائيات من محاور توليدية أو قوالب منظمة للمحاورة الأفلاطونية، سواء أكانت هذه تسمى «فيدروس» أم «بروتاجوراس» أم «فيلايوس». وليس من شك في أن المحور الأم الذي ينظم هذه الثنائيات ويحكم تطور حركتها داخل النص الأفلاطوني، لا يخرج عن مقولتي الظاهر والباطن أو الداخل والخارج، اللتين سبقت الإشارة إليهما. وليس من شك في أن هذه الثنائية الجذرية تستطيع أن تضم بين ثناياها كل أشكال التعارضات المألوفة؛ مثل علاقة الجسد والروح أو النفس، وعلاقة الروح والحرف والطبيعة والفن أو الثقافة وغيرها، إلا أن مركز ثقلها يقر في هذا الطرح الظاهري البحت لقضية الكتابة؛ أي في هذا الطرح الذي يشكل نقطة اللاعودة أو القطيعة الجذرية بين الفكر الكلاسي وفكر الحداثة. ذلك أن «الخارج» (Le dehors)، كما يقول دريدا: «لا يبدأ عند نقطة التقاء، ما نسميه، حالياً، النفسي والفيزيائي، ولكن عند النقطة التي بدلا من أن توجد فيها الذاكرة كحركة للحقيقة نفسها، تترك نفسها للإبدال بواسطة الأرشيف والانزياح بواسطة علامة للتذكر والتذكير»^(٤٠).

معنى ذلك أن خطورة الكتابة لا تكمن في كونها مجرد قوة حجب للوجود، على طريقة هيدجر، وإنما في كونها تنتمي في ماهيتها إلى عالم الإبدال، وهو ما يشكل

بل هيدجر، كما سوف نرى ذلك لاحقاً. ومن هنا، نفهم طبيعة الإشكال الذي يعقده دريدا حول الكتابة؛ فهذه ليست إلا المظهر الخارجي للنفس أو ظاهريتها التي تهدد دخليتها، وذلك بقدر ما تشكل هذه الدخيلة جوهر الفكر الذي يربد «اللوجوس» أن يكون لسانها الحي وترجماتها الصادق. ومع ذلك، فالكتابة - أو اللغة بصفة عامة - ضرورة تعبيرية مفروضة على النفس، ولا مندوحة لها من اللجوء إليها وإلا بقيت مجرد قوة داخلية، ولعل ذلك ما دفع الفلاسفة العرب إلى تسمية النفس «الناطقة»^(٣٧)، وإن كانوا يقفون من صفة النطق الموقف الأفلاطوني الذي أشرنا إليه، والذي سوف نرى صداه عند هوسرل، وهو توجه النفس إلى ذاتها بالحديث عبر عملية الفكر. من ثم، فالكتابة كالتجربة والدواء تسم بطابع مزدوج يتراوح بين حدين: فهي - من جهة - تقنية لا تكسب فعاليتها إلا بفضل العلم والمعرفة الرشيدة، وهي - من جهة أخرى - دربة أو مهارة خاصة تقوم على علاقات ملتبسة أو على الأقل غامضة وغير واضحة بقوى الإلهام وسحر البيان، أي بكل ما قد يضاف عليها رونقاً وبريقاً، ولكن على حساب الصدق والأمانة.

إن الكتابة تشبه، في خطورتها، فن الرسم الذي تستمد منه حروفها ووسائلها التصويرية الحسية، وهي مهما بلغت من الدقة في تصوير حقائق النفس أو التعبير عنها، تظل كالرسم محض «محاكاة للمحاكاة»^(٣٨)، أي تظل بعيدة عن الأصل والمثال الذي تبغى تقريره إلى العقول أو الأذهان. وهي كذلك في مشاكستها للمقار تمثل ضرباً من «الإضافة» إلى الطبيعة، وذلك بقدر ما يقوم الطب اليوناني والطب ما قبل الحديث كله على مبدأ التوافق مع الطبيعة؛ أي أنه يجب على الكتابة - فيما يتصل بتدوين ما يدور بدخيلة النفس - أن تكون مجرد «مساعد»، تماماً كالدور المنوط بالدواء في الطب الطبيعي؛ فالدواء لا يفرض إلا عند الضرورة القصوى، وبعد أن تستنفد كل الوسائل الطبيعية من تمرينات جسمية أو نظام للمحمية لرد الجسم إلى نظامه الطبيعي. بعبارة أخرى، ليس على الكتابة إلا أن تعين الذاكرة على المحافظة على ما هو مائل بها من معارف حية، وأن تبقى على هذه العلاقة الداخلية الحميمة التي تربطها بالمثل، وعلى هذا الاتصال

على استبطان القوانين والتسليم بالحقيقة والمثال، وهو ما لا يتم إلا بتجاوز الشكليات وبالتوافق مع قيم المدينة الراسخة التي لا تقوم حياة مستتبّة ومؤكدة لمثاليها الذاتى من غيرها، وعلى رأسها «الخير» و«الأب» و«الثروة» و«الشمس اللامنتظرة»^(٤٢).

على كل حال، إن هذه الثنائية الجذرية للعقار تدفع فيلسوف التفكيك إلى تأويله؛ لا على أنه حقيقة ثابتة وإنما على أنه «انفراجة اللاهوية» أو الموقع المتحرك للبنية؛ فهو ليس بموجود حاضر ولا بموجود غائب، وإنما إمكان هذا أو ذاك أو، كما يقول فى لغته الخاصة، موقع «الاختلاف المرجأ» الذى يمثل بالنسبة إلى كل تعاليم الميتافيزيقا المستتبّة خطورة الإفراط أو تجاوز الحد. ولعل هذا التأرجح بين السلب والإيجاب، وهو ما يفترض أساساً - فى نظر دريدا - غياب الهوية، سمة تفرض على العقار صفة «الخليط»؛ أى ما يماثل مبدأ الشر فى الفكر اليونانى لما يشكله هذا الخليط من خطر يهدد صفاء النفس وسكينتها الداخلية. وليس من شك فى أن هذا الخليط أو «المزيج» هو ما يطأ على النفس - هذه الجوانية المحضة - من الخارج؛ أى من عالم المحسوسات والمتعينات التى ارتبطت، عبر الفكر الميتافيزيقى كله، بمظاهر الاغتراب وضياح الحقيقة. ومن ثم، ليس بغريب أن يقرود العقار (الفارماكون) قرار المعالج الذى قد لا يوفق فى حسمه قضية التوافق بين العلة والدواء، أو مبدأ الاعتدال بين الباطن والظاهر، إلى موضوع «الفارماكوس»؛ أى الطفيلى أو الغريب أو المنبوذ، أو إن شئت كل أشكال «الأخر» التى لانتى تهدد تماثل الذات وتطابقها مع نفسها، ولا تتوقف عن بث بذور القلق والتخلخل بين طياتها المحكمة التى يجب، من ثم، التخلص منها والتضحية بها فى صورة علنية من صور التكفير والتطهير، ومن خلال طقوس عزل أو نفى (Ostracisme) مهيبة تربط بين عملية إقصاء «المنذّب» وضرورة تخليص المدينة من الشرور والآثام التى تطبق عليها، والتى لا يتم التحرر منها إلا بتقديم قربان أو «كبش فداء»^(٤٣).

كذلك، يتجسد «الفارماكوس» فى شخصية «الفادى»^(٤٤)، وذلك بقدر ما يأخذ الفادى على عاتقه

خطراً جسيماً على المثل الأعلى لذاكرة محضة ومستقلة بذاتها عن كل عنصر خارجي، أى أن مبدأ «الملحق» أو «البديل» (suppléance) - الذى تشكله الكتابة بالنسبة إلى قوة التذكر - يكمن خطره فى كونه يقيم عالماً من الحضور الزائف، بدلا من الحضور الأصلي للمقوم والمثال (Eidos)؛ فالكتابة - مهما تبلغ من البراعة والإحكام - لا تستطيع أن تنوب إنابة مطلقة عن الأصل، وإلا لما أفسحت المجال للتباس المعانى واختلاف طرائق التفسير والتأويل. كما أنها تميل بطبيعتها بوصفها نسقاً من العلامات والآثار المادية، إلى نزاع الدلالة الحية للصوت عن وظيفتها المتطابقة مع المعنى القائم فى النفس أو الذاكرة، لتحويلها إلى مجموعة من الرواسم الظاهرية البحتة؛ وهو الأمر الذى يشكل تمجيذا لعالم الوسائط والبدائل، على حساب مبادئ الأصالة والصدق^(٤٥).

بيد أن الإلحاح على كل المظاهر السلبية للعقار أو على الأعراض الجانبية له، إن صح هذا القول، لا يعنى فقدانه كل خواصه العلاجية المرجوة؛ ولكن المناط يظل هنا قضية «حسم» فى المقام الأول؛ وهو الأمر الذى يقع على عاتق مقرر الدواء نفسه، سواء أكان هذا المقرر (Pharmakeus) طبيباً أم ساحراً أم فيلسوفاً أم سفسطائياً. ودلالة ذلك، فى قراءة دريدا لأفلاطون، أن العلم قوة ومنه ذات حدين؛ فهى إما تنتج آثاراً طيبة ونافعة وإما تولد نتائج ضارة وفتاكة، وفى كلتا الحالتين لا يكون المحك أو المرجع الذى يعول عليه مزاج المعالج أو فعالية الدواء، وإنما الموازنة بين هذا الأخير وجسم المريض، تماماً كما يتحتم على الفيلسوف - الذى لا يخلو شخصه مثل سقراط من الشك وسوء الظن - أن يوائم بين تعاليمه المولدة للحكمة والحقائق النافعة للمدينة والإنسان.

هناك، إذن، استخدام جيد للعقار، كما أن هناك استخداماً سيئاً أو ضاراً له. وليس الاستخدام الموفق، على كل حال، من الأمور المفروغ منها أو المقررة مقدماً. ذلك أن تناول الدواء أو الأمر به ليس محض «وصفة» يتفوه بها أو تخط على رقعة ما؛ إذ لا بد لنجاح أثره من التحلى ببعض الصفات الحميدة كالشجاعة والقدرة على مجابهة احتمال الموت؛ أى أن اللجوء إلى الدواء ليس محض تناول آلى أو ظاهري؛ فهو يتطلب، على شاكلة المثال السقراطى، القدرة

تخليص المدينة من الجرائر التي تنسبها هذه، بفرض الحفاظ على تماسكها الداخلي، إلى خطر أو عدو خارجي، وهو خطر غالباً ما ينذرنا بالفناء المؤكد، إذا لم تتطهر ولم تكفر عن ذنوبها بتقديم الفداء المرجو لتهدة الآلهة الغضبي. وليس من شك في أن سقراط، كما رأينا بصدد شخصية المجنون عند فوكو^(٤٥) وشخصية الشرير عند جان بول سارتر^(٤٦)، كان يمثل الضحية النموذجية أو الصورة المثلى لما يمكن أن تكون عليه شخصية «الفادي»، نظراً لما تعرض له من اتهامات زائفة ومن غبن فادح أودى بحياته. لقد كان سقراط ضحية لعلم السفسطائيين الزائف ولبلاغتهم الخادعة، ولعمى الرجال والقادة الذين تصرفهم المظاهر الخارجية للسلطة عن الحقائق والمثل الثابتة التي لا تقوم حياة كريمة وأصيلة بغيرها.

على هذا النحو، يتمثل لنا سقراط في صورة الحكيم الملهم الذي يستمد وحيه من الآلهة وليس من براعته أو حنكته الخاصة^(٤٧)، بينما يبرز أعداؤه في صورة الكتبة والرسامين الذين يكتفون بمحاكاة الحقيقة وتصيد الصور والعلامات الخارجية للوجود الحق. ولعل المقارنة بين سقراط وغرماته تكتسب دلالة أعمق لو أدركنا أن صوت الآلهة بالنسبة إلى سقراط لا يشبه إلهام الشعراء الذين - في سعيهم إلى تدوين ما يلتقطونه من أنغام وألحان القريض - سرعان ما يضيعون ما به من وحي الإله الحي. ولعلمهم في ذلك أقل درجة من المصورين الذين يكتفون بالمحاكاة ولا يدعون الإمساك بحقائق الأشياء وبجوهر الوجود. ومن ثم، تتأكد حقيقة سقراط من حيث هو حامل لـ «لوجوس» الإلهي ولكلمة الشمس والأب، ومثال منبت الصلة بكل ما ينتمي إلى عالم اللعب والمسرح والأقنعة، وبكل ما ينأى عن المصدر الأول للخير والحق ويقرب من فوضى الجماهير^(٤٨).

ألا معنى ذلك، في نهاية المطاف، أن الكتابة تحمل بين جوانبها شراً لا بد منه، وأنها تمثل حلاً أثير لم يلجأ إليه الإنسان إلا في غياب الكلمة الحية، على إثر موت الأب والابتعاد عن المصدر المؤسس؟ إنها، كما يحاول دريدا

إبرازها، حركة إفناء وصيرورة، وتعديل وتبديل لما يحاول أن يبقى ماثلاً في ذاته ولذاته كحضور أبدي؛ حركة الأثر والظلال مقابل الحياة الفياضة للمثال الأنطولوجي في سطوعه الأول. إن الكتابة، في تحركها الدائب والمستمر بين النور والظل، وبين الصوت الحي والرمز المحفور، بين الإرادة الطليقة وخدع الصناعة، بين الأصل والصورة والجوهر والمادة والروح والجسد، ليست إلا «الظاهر» المحض، هذا الظاهر المتعين في نسيج اللغة وحركتها نحو التشكل الذي يفرض قوالبه وصيغته الحتمية على الفكر ويكون بالنسبة إليه بمثابة شرط الإمكان، شر لا بد منه، لأن الكتابة تخجب بقدر ما تبرز وتبين وتكشف بقدر ما تخفي وتموه؛ ولكن هذا الشر الكامن فيها هو - في حد ذاته - نوع من الخير ومن الإيجاب، كما يبرز، ذلك في محاوره «طيمائوس»؛ ذلك أن الكتابة بقدر ما هي موات وجمود، تستطيع أن تجمع بين حروفها شعث الفكر وشتاته، كما تستطيع أن تحمي كلمة الأب أو السيد من التعدد والتكاثر. وليس من شك في أن في ذلك جنة ووقاية ضد الجموح والغلو والنزوع نحو المخالف والمغاير^(٤٩).

مهما يكن - إذن - من أمر سلبية الكتابة، فإنها تفرض، أردنا أو لم نرد، على «اللوجوس» ارتداء لباس اللغة، خاصة أن الحضور المطلق للمثال لم يعد قريب المثال منذ انحسار الأصل ووفاء المعلم. ولكن - كما يؤكد دريدا - ليس من المعجيب أن تكون الكتابة نفسها أساس هذا الاختلاف الجذري الذي يقدم لنا، على السواء، شرط إمكان وعدم إمكان الحقيقة؟ ذلك أنه لا تأكيد ولا عودة لحقيقة المثال خارج نطاق البديل والحرف والعلامة، ولا حيلة أمام غياب «الوحدة الملائية» الأولى من «بديل مماثل» إلى حد التطابق و«مغاير إلى حد الإنابة بالإضافة»^(٥٠). بعبارة أخرى، ليس في إمكان «الموجود» أن يكون ماثلاً في حقيقته أو «واقعه الحي» في قلب الكتابة من غير أن يحتجب؛ فهو الحاضر - الغائب، حاضر بغيابه الساطع من حيث هو مثال، وغائب خلف حجب الكتابة - البديل التي تمثله وتتوب عنه.

بمحو كل اختلاف بين «النحو» و «الأنطولوجيا». من ثم، تصبح اللغة في كينونتها الظاهرية البحث أنطولوجيا العصر، وتصيح الكتابة جسم هذه اللغة إن سلبا وإن إيجابا بالنسبة إلى حاضره غائب وخفى أبدا. سلبا بقدر ما تشكل بديلا للوجود - الحضور في تزامنه مع اللوجوس، وإيجابا بقدر ما تمثل شرط تجلّي الوجود في الوجود؛ أي هذا الظل الذي يردنا إلى ذياك النور البعيد، الذي لا يكاد يسطع عبر إيجابية الكتابة في حضورها المتعين حتى يتلاشى ويتراجع من جديد.

على هذا النحو، لا يمكن للكتابة، إذا تكلمنا من منظور هيدجر، أن تستنفد الوجود، وذلك بقدر ما يكون الوجود هو المتاح على الدوام في انسجامه وتراجعته، ولا يمكنها، إذا تكلمنا من منظور دريدا، إلا أن تفرض على الوجود حضورها الإشكالي بوصفها ممارسة سلبية، وانفتاحا جذريا على الموت، وشرط إمكان لقيام الاختلاف ومن ثم اللغة والكلام. ذلك أنه يبدأ من الكتابة - البديل ومن نشاطها، كتابع أو وليد، «ينصدر» المصدر وينفتح «اللوجوس» على الباطن والظاهر؛ على ظاهر ينتهي، بالنسبة إلى الحدثة،

الهوامش

Maurice Blanchot, *Entretien infini*, Paris, Gallimard, pp. 12-34.

(١) انظر:

(٢) نقرأ لأبي حيان في «المقابلة» ٩١ قوله: «يقال: ما الصدق؟ الجواب: مطابقة القول لما عليه الأمر، ويقال أيضا: الإخبار عن الشيء بما هو عليه. وكذلك: «يقال ما الحق؟ الجواب: هو ما وافق الموجود وهو ما هو».

انظر، المقابلات لأبي حيان التوحيدي، تحقيق وشرح حسن السندي، دار الصباح، الكويت، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص ٣١٦ - ٣١٧.

(٣) Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on Penser?* Paris, P.U.F., 1967, p. 29.

إن العلاقة بين الأسطورة والمقل، أو بين «الميثوس» و«اللوجوس»، علاقة جد ملتبسة في واقع الأمر، ومصادق ذلك ما يقوله لنا هيدجر: «الميثوس معناه: القول القاتل، فالقول، بالنسبة إلى اليونانيين هو الكشف وفعل التجلي، أو بصورة أدق إظهار البادئ وما هو كائن في البادئ وما هو في تجليه، إن الميثوس، في قوله، هو ما هو كائن، هو، في إسفار سمائه، ما يتجلى. الميثوس هو السعي الذي يخلص الكينونة الكلية للإنسان بطريقة مسبقة وجذرية، السعي الذي يدفعنا دفعا إلى التفكير في الموجود الشبدي، الكائن واللوجوس يقول الشيء نفسه. إن الميثوس واللوجوس لا يدخلان، كما يظن أول مرثاء لتاريخ الفلسفة، في تناقض مرده إلى الفلسفة نفسها. وعلى وجه التدقيق، إن المتكبرين الأوائل من اليونانيين (برتميدس المقطع ٨) يستخدمون ميثوس ولوجوس بالمعنى نفسه. ولا يتبادر الاثنان ولا يتعارضان إلا حيث يفقدان كيانهما الأول». ص ٢٩.

(٤) محمد علي الكردي، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشال فوكو. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ١٤٨ - ١٤٩.

(٥) انظر في هذه المفاهيم: كاظم جهاد، مدخل إلى قراءة دريدا في الفلسفة الغربية بما هي صيدلية أفلاطونية، «فصول»، المجلد الحادي عشر، ١٩٩٣، ص ١٩٥ - ٢٢٩.

(٦) المرجع نفسه. وانظر تفسير الكاتب لمعنى الجبل المساعد عند هيجل (Aufhebung) بمعنى «الانتساخ» في العربية. ص ١٩٧.

(٧) ذلك أن هذه المسافة أو هذه الفجوة يشغلها خطاب اللاشعور الذي لا يرد، في عرف «لاكان»؛ إلى الدفقات نفسها على طريقة «فرويد»، وإنما إلى لغة منفصمة لذات غير متطابقة مع نفسها.

انظر:

Sous la direction de Gérard Miller, Lacan, Paris, BORDAS, 1987, pp. 14-15.

(٨) انظر: أحمد حسان، مدخل إلى ما بعد الحدثة. (إعداد وترجمة). كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة. العدد ٢٦، القاهرة، مارس ١٩٩٤، ص ٧٩-٥٣.

(٩) Françoise Proust, *Kant 'le ton de L'histoire*, Paris Payot, 1991, p. 7.

إن المؤسس الحقيقي، في الواقع، لفكر التاريخ وليس لفلسفة التاريخ هو عمانوئيل كانط، وذلك من حيث كون «فكر» التاريخ، وفقا للكتابة، تأملا ونفوذا للغيرات والتجارب التاريخية وتحديدا للخطوط التي ترسمها لنا هذه التجارب. أما هيجل، فهو فيلسوف النهايات: نهاية الفلسفة ونهاية تاريخ الفلسفة. وفي رأى الكاتبة أيضا بعد هيدجر هو الذي وضع حداً للتاريخ. ولكن علينا أن نعي أن نهاية التاريخ ليس معناها توقفه، ولكن اكتشاف معناه الحقيقي وهو محدوده وقربه إلى الدائم من نهايته، وهي نهاية لا نهاية لها. ص ٧.

Jacques Derrida, *Marges de la Philosophie*, Paris, Ed. de Minuit, 1972, p. VII.

Roland Barthes, «L'effet de réel», in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, (Points), 1982, pp. 81-90.

(١٠)

(١١)

- (١٢) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون، طبعة ١٣٦٧ هـ - ١٩٤٨ م، الجزء الأول. للاسم في العربية، كما في الفرنسية، وظيفة وفضيلة، فهو يحيط بالمدنى ويحدده ويمنع الالتباس والتأويل، يقول الجاحظ: «وقال ثمامة: قلت لجعفر بن يحيى: ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويحلى عن مغزاك، وتخرجه عن الشبهة، ولا تستعين عليه بالفكرة. الذى لابد له منه، أن يكون سليما من التكلف، بعيدا عن الصنعة، بريئا من التعقد، غنيا عن التأويل». ص ١٠٦.
- (١٣) Jacques Derrida, *La dissémination*. Paris, Ed. du Seuil, 1972, p.12.
- (١٤) مشكلة «الهرمينوطيقا» محاولة المفسر «تملك» المدنى الكامن أو «الخبى» فى النص الذى يقوم بتأويله أو إعادة قراءته، بينما يقوم التفكيك على فك الارتباط بين الشعور والنص، على كشف تناقضات هذا الأخير وفراغاته التى يعيد توطينها وإنتاجها وليس شحنها بدلالات جديدة لا تتعارض مع «روح» أو «عبقريّة» أو «هوية» النص الأصلى. انظر فى فن التأويل:
- Jean- Paul Resweber, *Qu'est- Ce qui'interpréter? Essai sur les fondements de l'herméneutique*. Paris, Cerf, 1988, p. 11-21.
- والدراسات الرائدة التى نشرها نصر حامد أبو زيد تحت عنوان: إشكاليات القراءة وآليات التأويل - كتابات نقدية (١٠) - القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس ١٩٩١.
- (١٥) Jacques Derrida, *La Dissémination*, op. cit, p. 42.
- (١٦) يرجع «فكر الظاهر» (La Pensée du dehors) فى الواقع إلى موريس بلانشو، المفكر والنقاد والروائي، الذى يرد الأدب إلى نوع من الممارسة العدمية والفكر إلى العلاقة العجزية التى تربط الإنسان بالموت. ونحن لا نستطيع أن نفهم دريدا إلا على ضوء بلانشو الذى يتقاطع معه، والذى يضع أهدبا، مثله تماما، على سمة جوهرية خاصة بوضع «الأخ» فى قلب الممثل لذاته (Le Même). والممثل لذاته بشكل، كما نعلم، ركيزة كل فكر عضوى متفلق على نفسه، بينما الانفتاح على «الأخ» - هذا الأخير الذى يقع بداخلنا قدر ما يقع فى الخارج - هو أساس الفكر النقدي وكل فكر منحصر وبناء.
- (١٧) المرجع نفسه، ص ص ٢٠٣ - ٢٩٤.
- (١٨) Philippe Sollers, *L'écriture et L'expérience des limites*. Paris, Ed. du Seuil (Point), 1968, p.6.
- يقول المؤلف بالنسبة إلى رواية أعداد: «نحن بصدد رواية حقا، وذلك بقدر ما يتم فيها، على السواء، من تصوير للعملية السردية ومن دفع لهذه العملية إلى ما يتخطى حدودها. إننا بصدد رواية تهدف إلى جعل عملية الاستخدام الروائي وآثاره المضللة أمرا متحيلا» ص - ٦.
- (١٩) Jacques Derrida, *La dissémination*, pp. 294-361.
- (٢٠) تقوم نظرية سوللرز على منظور المادة التاريخية للكتابة من حيث ممارسة تقطع العقل الإيديولوجي أو المنظور التصوري للأدب السابق عليها، ومن حيث هى ممارسة نصية منتجة لتاريخيتها. من ثم، فهي تعمل بطريقة منهجية على تحطيم كل لغة تسمى إلى الهيمنة الواحدة الجانب على الأدب أو الفكر، وذلك لتفجر فيها، بوصفها ممارسة تاريخية فعلية، اللغات أو المستويات اللغوية المختلفة التى يعمل كل فكر إيديولوجي سائد أو كل سلطة إيديولوجية رسمية على كبها أو طمسها على أساس من رد الاختلاف إلى وحدة وهمية وباسم معايير وقيم مقارنة لطبيعة العمل الأدبي بوصفه فعلا حرا وتلقائيا. انظر: Ph. Sollers, op.cit., pp. 8-13.
- (٢١) يقول «جى ميشو» بصدد الشعر الرمزي:
- «كما أن الكلاسيكية قد بحثت عن جوهر الفن، والرومانسية عن جوهر الغنائية، فإن الرمزية تبحث عن جوهر الشعر، أى عن الشعر الخالص، هذا الشعر الذى سوف يدلها على كيفية قيام العالم، وذلك بالكشف عن البنية المثالية للكون. إنها تبحث، من ثم، عن الوصول بواسطة الحدس وتجاوز اللاشعور إلى نوع من الشعور الأسمى الذى يسمح بالاتصال مع الواقع الأرقى. وهكذا بصدد الشعر، بفضل الرمزية، إلى الكينونة، ويلحق بالميتافيزيقا. انظر: محمد علي الكردي، «قضية الغموض والإبداع الشعرى عند ملارميه»، مجلة «الفصل»، العدد (١٥٤) ربيع الآخر ١٤١٠ - نوفمبر ١٩٨٩، ص ١٥.
- (٢٢) Geoffrey Bennington et J.Derrida, Jacques Derrida-Ed. du Seuil, 1991 pp. 30-32.
- يقول بينجنون: «يدعو للوهلة الأولى، أن نظرية مادية الدال، التى تنسب أحيانا إلى دريدا خطأ، تكسر انتصار المادية. إلا أن ذلك كان، فى قرارة الأمر، موقف جماعة «Tel quel» ص ص ٣٠ - ٣٢.
- (٢٣) انظر: البنية، اللعب، العلامة فى خطاب العلوم الإنسانية - جاك دريدا، ترجمة مع مقدمة توضيحية لجابر عصفور مجلة «فصل»، المجلد ١١، العدد ٤، ١٩٩٣، ص ص ٢٣٠ - ٢٥٠.
- (٢٤) وعلى رأسها دراسة والتر - ج. أروغ، الشفاهية والكتابة - ترجمة ومقدمة لحسن البنا عز الدين - عالم المعرفة - الكويت، عدد (١٨٢)، ١٩٩٤.
- نحن نعضد فكرة الكاتب عن وجود صورة لفظية أو شفاهية للفكر الإنسانى وصورة كتابية، ولكننا لا نقبل دون تحفظ قوله بأنه ليس هناك مدرسة شفاهية أو كتابية - انظر، ص ٤٧.
- (٢٥) بالرغم من أن التركيز على ظاهرة الكتابة قضية ترتبط ارتباطا وثيقا ببرز إشكال الحداثة، إلا أن هناك من كان يدعو إلى أسبقية ظهور الكتابة على الشفاهية مثل C. Duret B. de Vigenère منذ بدايات العصر الكلاسي. انظر:
- Claude Hagège, *L'homme de paroles* - Paris, Fayard, 1985 (Folio-essais), p. 91.
- (٢٦) انظر، والتر - ج. أروغ، الشفاهية والكتابة، ص ص ٧٩، ٨٥ ونسب الكاتب هذه الآراء إلى «هافلوك». ولا شك أن إدانة أفلاطون للشعر والشعراء أمر معروف، إلا أن موقف أفلاطون من الشفاهية هو موضع السؤل هنا، وإن كان من المعروف أيضا أن أفلاطون لم يدون فلسفته وخاصة ما يسميها الأهراني «فلسفته الحققة» التى لا يمكن أن تدون. انظر أحمد فؤاد الأهواني، أفلاطون. نواحي الفكر الغربى - دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢٤.

Claude Hagège, op. cit., pp. 108-109.

(٢٧)

لعل ما يفسر التصاق صورة الحياة بالكلمة المنطوقة هو ما يصاحبها من ظاهرة البر، وهو ما لا يستطيع أى نظام كتابى الاحتفاظ به.

(٢٨) إن هذه الرواية التى يقدمها دريدا لأسطورة «أوريشيا» لا تنطبق تماما على الأسطورة كما ترد فى كتب «الميثولوجيا». ذلك أن هذه العذراء، التى ربما تمثل نسيم الربيع، قد وقعت ضحية لاخطاف من قبل «جن» الرياح الشمالية بينما كانت تلعب مع لغاتها على ضفاف نهر «الإليوس». انظر، ص ٥٦٢ - ٥٦٣ من كتاب:

P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, Paris, Garnier, 1878 et 1884.

J. Derrida, *La Dissémination*, op. cit., pp. 71-78.

(٢٩) العالم المشار إليه هو «ليون روبين»، انظر:

J.J. Rousseau, *les rêveries du promeneur Solitaire*. Ed. Garnier- Flammarion. Paris, 1964.

(٣٠) انظر:

ربما بعد «روسو» أول كتاب ميز بين الإنسان والكتاب أو بين الطبيعة والثقافة، وفقا لمصطلح الأثنولوجيا، فالإنسان فى نظره هو الدخيلة الصادقة الأمانة بينما الكاتب هو الوجه الخارجى له، أو هو القناع الذى يتوجه إلى المجتمع والغير. ومن هنا أهمية روسو بوصفه نموذجا لفكر دريدا.

J. Derrida, op.cit., pp. 80-87.

(٣١)

Jules Chaix- Ruy, *la pensée de Platon*, (pour connaître) Paris, Bordas, 1966, p. 91.

(٣٢)

يشير المؤلف إلى حوار «إقراطيلوس» فى هذا الصدد: «إن اسم هرمس، يقول لنا إقراطيلوس، يبدو متصلا بالخطاب، فكل وظائف هذا الإله، وكل سمات شخصيته من حيث هو مترجم ومبعوث وماكر ولص وخطيب غلاب وحام للتجارة، تتلخص فى فكرة اللغة أو هى اللغة نفسها. «ويسمى المؤلف إلى أن ما يقوله أفلاطون عن «هرمس» واللغة أيضا هى ما يقوله ابن سينا عن الخيال الذى قد ينير طريقنا وسبقنا بقدر ما قد يضلنا ويخدعنا. انظر، ص ٩١. وانظر أيضا بصدد «حموت» بشخصية «هرمس» عند الإغريق: سامى جيرة، فى رحاب المعبود لوت - رسول العلم والمعرفة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٦٣.

J. Derrida, op.cit., 80-97.

(٣٣)

(٣٤) إن تفضيل الكلام «الحى» على الكتابة ليس وفقا على فكر سقراط وتلميذه أفلاطون؛ إذ إننا نجد موقفا مشابها لذلك عند أبى حيان التوحيدي، ففى اللبلة الخامسة والثلاثين من الجزء الثالث لكتاب الإمتاع والمؤانسة يذكر أبو حيان أن الوزير أبا عبد الله العارض أرسله إلى أبى سليمان المنطقى لسؤاله عن النفس والطبيعة والعقل وأوصاه بما يلى: «... لا تدع خطي عنده، بل انسخه له، وحصل ما يبيحك به، وبصدق لك بحقيقته، ولخصه وزنه بلفظك السهل وانصاحك البين، وإن وجب أن تباحث غيره فافعل، فهذا هذا، وإن كان الرجوع فيه إلى الكتب الموضوعه من أجله كافيا، فليس ذلك مثل البحث عنه باللسان، وأخذ الجواب عنه بالبيان، والكتاب موات ونصيب الناظر فيه منزور، وليس كذلك المذاكرة والمناظرة والمؤانسة...» انظر، كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان التوحيدي. الجزء الثالث، ص ١٠٧ - ١٠٨ - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت.

(٣٥) نشير إلى قول الرسول الكريم: «إن أحبككم إلى وأقرهكم منى مجلسا يوم القيامة، أحاسنكم أخلاقا، الموطون أكفأفا، الذين يألفون ويؤلفون. وإن أبغضكم إلى وأبعدكم منى مجلسا يوم القيامة الثرثارون المشفقون». انظر البهان والتبيين لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ١٩٤٨، الكتاب الثانى، ص ٢١.

Jules Chaix-Ruy, op.cit., p.210.

(٣٦)

(٣٧) يقول أبو حيان فى المقاييس: الفكر من خصائص النفس الناطقة، والنطق فى النفس بتصفح العقل بنور ذاته...».

انظر «المقاييس» ٤١، من المرجع المذكور، ص ٢٠٣.

(٣٨) أحمد فؤاد الأهواني، أفلاطون، المرجع المذكور.

يقول المؤلف بصدد موقف أفلاطون من الشعر والرسم: «إنه يريد مدينة فاضلة تحكمها الفلسفة أى الحق. ولكن الشعر، وهو ضرب من الفن، بعيد عن الحق ثلاث مرات، لأنه محاكاة انحكاكة. وهذه هى نظرية أفلاطون المشهورة عن الفن وصلته بالحقيقة. ولكى يوضح هذه الفكرة ضرب مثلا بالسري، فهناك السري الأول، وهو المثال، خلقه الله، والسري الثانى يد محاكاة لثال السري، الذى يصنع النجار، والسري الثالث الذى يد محاكاة لسري النجار عما يرسمه المصور الفنان. قصورة السري كما يرسمها الفنان بعيدة عن الحقيقة ثلاث مرات. ونحن إذا حاولنا رسم أى شئ فإنما نرسم المظهر فقط لا الجوهر، فالرسم محاكاة للمظاهر لا للحقائق...» ص ٤٤.

Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1967.

(٣٩) (الترجمة)

يقول هيدجر: «إذا كنا مع ذلك، نتأمل مسألة الوجود من حيث هى مسألة عن الوجود من حيث هو وجود، فإنه من الواضح حينئذ لمن يتأمل حقا وفقا لذلك، أن الوجود من حيث هو وجود يظل بالقبض خافيا على الميتافيزيقا، أى فى طبائ النسيان؟ وذلك بطريقة جد مرسومة إلى درجة أن نسيان الوجود الذى يقع بدوره فى النسيان هو الباعث المجهول ولكنه الثابت الذى يدفع إلى التساؤل الميتافيزيقى...» ص ٣١.

Derrida, op.cit., p. 124.

(٤٠)

(٤١) المرجع نفسه، ص ١٢٥ - ١٢٦.

(٤٢) المرجع نفسه، ص ١٢٣ - ١٤٠.

(٤٣) المرجع نفسه، ص ١٤٦ - ١٥٢.

Northrop Frye, *Anatomie de la Critique*. Paris Gallimard, 1969.

(٤٤) (مترجم عن الإنجليزية)

يقول المؤلف إن «الفارماكوس» يمثل، في التراث، في شخصية «أوب» وفي الأسطورة في شخصية «بروميس» وفي الأدب الحديث في بعض شخصيات كافكا، وهو ليس وقفاً في نظره على «التراجيديا السافرة» إذ يمكن أن نجد له قريناً في «الكوميديا الساخرة» مثل شخصية «طرطوف» عند موليير أو شخصية «شابلن» المشهورة. انظر، ص ٥٨ - ٦٣.

(٤٥) محمد علي الكردي، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، ص ٢٠١.

(٤٦) محمد علي الكردي، صائر وجهيه أو الشر والحرية «عالم الفكر»، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، ١٩٨١ - انظر، ص ٣١٣.

(٤٧) أحمد فؤاد الأهواني، أفلاطون، ص ٤٣.

J. Derrida, *op.cit.* pp. 153, 167.

(٤٨)

(٤٩) المرجع نفسه، ص ١٧٢ - ١٨٩.

(٥٠) المرجع نفسه، ص ١٩٢ - ١٩٥.

